OSSERVAZIONI

SUI TEATRI.

Digitized by Google

Digitized by Google

OSSERVAZIONI
SVI DIFETTI PRODOTTI
NEI TEATRI
ALLA CATTIVA COSTRUZIONE
DEL PALCO SCENICO
E
ALCUNE INAVVERTENZE
DI
PAOLO LANDRIANI
MILANO

NANNI

Digitized by Google

INDICE.

PARTE PRIMA.

DEL TEATRO.

Capit. I. *De' teatri in generale* . . . . . pag. 9

II. *L' eccessiva grandezza de' teatri quali difetti produca* » 10

III. *Difetti originali del palco scenico* . . . . . » 11

IV. *Della pendenza del palco scenico* . . . . . » 13

V. *Dello sfondo del palco scenico* . . . . . » 14

VI. *Non doversi però fare il palco scenico di poco sfondo* . . . . . » 16

VII. *Le quinte non possono oltrepassare una data misura* . . . . . » ivi

VIII. *Della divisione de' tagli nel palco scenico* . . . » 17

IX. *Prospettica divisione de' tagli nel palco scenico* . » 19

X. *Dello sfondo da assegnarsi al palco scenico dopo la divisione de' tagli* . . . . . » 21

XI. *Della larghezza del palco scenico* . . . . . » 22

XII. *Del macchinismo* . . . . . » 23

XIII. *Del coperto del palco scenico* . . . . . » 25

Conclusione . . . . . » ivi

Digitized by Google

PARTE SECONDA.

DELLE DECORAZIONI.

Capit. I. *Difetto primario della scena* . . . . . pag. 27

II. *Difetto di alcune scene che richiedono un luogo fisso per vedere le linee al suo punto* . . . » 28

III. *Da che dipenda che la scena non abbia uno sfondo sufficiente, quantunque di molte colonne o d' altri oggetti composta* . . . . . » 30

IV. *Falsa regola di tirare le linee diagonali a caso per disegnare la scena* . . . . . » 31

V. *Modo facile per trovare le giuste diagonali adattate alla distanza in cui si vuole veduta la scena* . . . . . » 32

VI. *Trovare i primi scorti in giusta relazione colle diagonali fissate* . . . . . » 33

VII. *Modo facile per ottenere dei giusti scomparti in iscorto quando non si può fare la pianta* . . » 34

VIII. *Si può trovare qualunque variata divisione in iscorto col metodo suddetto* . . . . . » 37

IX. *È difetto servirsi delle stesse diagonali quando in una sola tela o prospetto si hanno da figurare degli oggetti in diverse lontananze l' uno dall' altro, come accade nelle scene di paesaggi, piazze e simili* . . . . . » 38

X. *Delle scene soffittate e loro difetti* . . . . . » 42

Digitized by Google

XI. *Come si debbano disegnare i così detti rompimenti proporzionati alla loro distanza* . . . . pag. 43
XII. *Perchè molte scene non compariscano della grandezza immaginata* . . . . . » 45
XIII. *Quali difetti nascano nel disegnare la scena senza aver fatta pianta alcuna* . . . . . » 46
XIV. *Determinare l' altezza del punto di veduta nella scena* . . . . . » 47
XV. *Come si debba fare la scala di gradazione per disegnare le quinte* . . . . . » 49
XVI. *Di alcuni difetti risguardanti le ombre nel dipingere per ottenere un certo qual effetto di chiaroscuro nella scena, senza troppo curarsi del vero* . . . . . » 50
Conclusione . . . . . » 52

Digitized by Google

Digitized by Google

PARTE PRIMA.

DEL TEATRO

OSSIA

DEI DIFETTI PRODOTTI DALLA CATTIVA COSTRUZIONE DEL PALCO SCENICO.

CAPITOLO PRIMO.

DEI TEATRI IN GENERALE.

La costruzione de' teatri ormai ridotta a perfezione e per la forma, e per la giusta visuale de' palchi, e pe' comodi, pare che non lasci desiderare più nessuno o ben poco di miglioramento. Tale è lo stato de' nostri teatri fino all' imboccatura del proscenio. A sipario calato tutto è perfetto. Se tanto studio e perfezione è necessaria nel luogo donde si vede, molto più se ne richiede nel palco scenico, da cui deriva il nostro più grande interesse; ma pur troppo non è così nella maggior parte dei teatri, che o per difetti di costruzione o di cognizioni, o mancanti o trascurate nell' architetto, viene spesso guastata questa parte, senza dubbio la più importante, con detrimento grande degli spettacoli. Essendo mia professione quella di dipingere le decorazioni di teatro, e l' esperienza di più anni avendomi fatto conoscere abbastanza le molte cagioni per cui tanto manca

Digitized by Google

ancora alla perfetta costruzione del palco scenico, le accennerò brevemente, per quanto a me sarà possibile, proponendo quei miglioramenti che crederò necessarj; ben lontano però dal pretendere di dare un' idea di perfezione, non farò che aprire la strada ad altri che, più di me forniti di cognizioni e di talenti, imprenderanno a trattare un tale argomento.

CAPITOLO II.

L' ECCESSIVA GRANDEZZA DE' TEATRI QUALI DIFETTI PRODUCA.

Rignardo ai teatri, parmi che nessuno finora abbia stabilito regole fisse, se non per la loro forma e per tutto quello che riguarda la visuale ed il sonoro; ma alcuni difetti che verremo scoprendo, faranno comprendere che vi debbono essere dei limiti anche intorno alla grandezza, perchè non ecceda una certa misura.

L' eccessiva grandezza del teatro, ossia della platea, produce dei grandissimi svantaggi nel palco scenico, tanto per le macchine, quanto pel movimento di tutte le scene. Le macchine fatte in un teatro di regolare grandezza sono eseguibili, in un teatro più grande non lo sono più; tutto diventa di un peso eccessivo, il movimento non è mai celere abbastanza, ed il pericolo di sinistri accidenti si fa sempre maggiore. La scena, composta per lo meno di un telone e due quinte, avrà il telone adattato alla grandezza del proscenio, ma non le quinte, perchè dovendosi trasportare da sole due persone, la loro altezza ed il loro peso non dovrebbe oltrepassare la capacità di due, quindi non mai di una misura proporzionata alla grandezza del bisogno. Per rimediare però alla mancante altezza de' telari si sono introdotti i panni e le arie con le code, che in parte vi suppliscono, ma hanno il difetto che trovandosi l' altezza del proscenio assai maggiore, è forza di calarli tanto che basti, e l' eccessivo loro abbassamento deprime la scena, come siamo

Digitized by Google

costretti a vedere con dispiacere; difetto però inevitabile ne' teatri esiremamente grandi di proscenio, per non lasciare un vnoto fra il telaro ed il panno, perchè non rimediabile con altro mezzo.

Quando il proscenio sia eccessivamente grande, noi vediamo spesso in platea forate le scene, nè mai bastante il materiale delle tele per coprire tutto quel vnoto che nelle scene spettacolose spesso abbisogna; così occorrendo praticabili o macchine da levarsi nel tempo dell' azione, e tutto diventando di grandezza esorbitante, non v' ha mai tempo sufficiente per levarlo o per la quantità grande de' pezzi che compongono la scena, o per la troppa altezza a cui devono arrivare; ed abbisognando molti operaj per trasportarli, nasce il più delle volte confusione o ritardo eccessivo ne' tempi limitati all' azione, il che è cagione non rare volte che venga tolta l' illusione dello spettacolo.

Mi sia lecito l' aggiungere un altro riflesso, quantunque non dipendente dalla mia professione, sull' eccessiva grandezza dei teatri, ed è l' incomodo che ne nasce alla voce degli attori non mai sufficiente a riempire la platea, e la conseguente difficoltà di ritrovare o chi regga alla fatica, o chi soddisfaccia al desiderio ed al diritto degli uditori.

CAPITOLO III.

DIFETTI ORIGINALI DEL PALCO SCENICO.

Stabilita che siasi dall' architetto la grandezza del teatro, ossia della platea, e quella del proscenio, egli passa a disegnare la pianta del palco scenico, il più delle volte di quella dimensione che gli rimane dall' area assegnatagli, senza troppo curarsi, o fors' anco senza ben conoscerne la necessità e l' importanza. Si segnano le divisioni de' tagli per le quinte in tanti spazj eguali, diretti ad un punto di mezzo arbitrario. Si fissa la pendenza del palco, e tutta la parte che appartiene al macchinismo

Digitized by Google

per lo più viene diretta da un pratico falegname di teatro, così detto macchinista, senza esaminare se vi sia cosa in contrasto col maggiore vantaggio della scena e dello spettacolo tutto.

Da sì poca riflettuta costruzione ne nasce che o per istrettezza del palco scenico, o per altri accidenti di cattiva distribuzione in esso, gli spettacoli non tutti riescono eseguibili con quella illusione che tanto contribuisce al piacere che noi aspettiamo dalle rappresentazioni.

Di molte cognizioni adunque deve fornirsi l' architetto prima di metter mano al palco scenico, e benchè egli instrutto sia di prospettiva, ciò non basta, se non sa come viene praticata dai pittori nelle scene, per tutto ciò che esige la materiale posizione di ciò che è da collocarsi sul palco a seconda dei bisogni dei variati spettacoli.

Informato che sia l' architetto delle operazioni da eseguirsi sopra il palco scenico, e disegnata ch' egli avrà la pianta colla divisione de' tagli per le quinte, non sarà cosa disdicente mostrarla ad un pittore scenico abbastanza pratico della sua professione; e proponendo ad esso varj soggetti di scene, bisogna sentire s'egli trova capacità sufficiente di situare le sue decorazioni in quella estensione necessaria al loro maggiore effetto, senza però oltrepassare un ragionato limite di spazio che possa rendere inesiguibili le dimensioni del palco per altre circostanze. Dovendo il pittore sapere tutto ciò che abbisogna alla scena, egli darà le misure delle quinte secondo la capacità del teatro e la grandezza dei teloni, la quale non tiene sempre un' eguale misura; dovendosi alle volte allargare il fondo della scena o per bisogno o per ottenere maggior effetto, ne viene di necessità di dover allargare il telone anche più della metà della misura usuale quando non vi sia impedimento. Mostrerà pure il pittore il bisogno ed i difetti dei soliti panni dipinti, dalle quali cognizioni tutte potrà l' architetto regolarsi per istabilire delle misure assestate, perchè tutto contribuisca alla felice riuscita degli spettacoli.

Digitized by Google

CAPITOLO IV.

DELLA PENDENZA DEL PALCO SCENICO.

Per istabilire una ragionata pendenza al palco scenico non si può deviare dalle regole di prospettiva, cioè ritrovare l'altezza coi soliti punti di distanza e di veduta; il primo dei quali sarebbe da stabilirsi all'entrata della platea; il secondo all'altezza naturale della persona stante in piedi all'ingresso medesimo. Una sì fatta inclinazione verrebbe alquanto più dolce di quanto si pratica, ma non soddisfacente abbastanza all'uopo per essere vedute da tutti comodamente dalla platea le decorazioni ad un punto consentaneo alle linee pel loro effetto: ma ciò viene poi accomodato dalla pratica, come vedremo in appresso.

Due sono gli oggetti principali da combinarsi, per quanto è possibile, per dare una giusta altezza alla pendenza del palco, cioè di far vedere meglio che si può tanto a quelli che stanno seduti in platea, quanto agli altri che vi stanno in piedi; il secondo, che la troppa pendenza non faccia difetto a chi deve ballarvi sopra. I primi stando più bassi non possono vedere quello che sarebbe solo a portata della visuale de' secondi, ed a questo fine in pratica viene data una maggiore altezza al pendio del palco, non portando sconcerto un moderato temperamento alla visuale di nessuno.

Non trovando mancante in questa parte il palco scenico del nostro Teatro Grande, anzi sembrandomi il meglio accomodato a tutte queste obbligazioni, accennerò le misure d'esso, lusingandomi che non potranno che riuscire vantaggiose in simili occasioni.

Il palco ha di lunghezza braccia 49, once 6 nostre, ed ha di pendenza sopra il livello naturale braccia 2, once 9, cioè punti 8 per ogni braccia d'inclinazione, che viene ad essere eguale ad una $\frac{1}{11}$ parte di tutta la lunghezza del palco. Il

Digitized by Google

livello del piano della platea, preso all' entrata d' essa, sta al disotto di quello del piano del palco scenico, incominciando al proscenio braccia 1, once 11, punti 3, e volendo fissare di braccia 3 l' altezza della linea orizzontale alla porta della platea (tav. III), gli rimane sopra il livello del palco braccia 1, punti 9; onde tutta la sua pendenza sta al disopra dell' orizzonte naturale braccia 1, once 8, punti 3. Questa differenza però non deve fare sorpresa, quando il punto orizzontale per segnare la pendenza si può supporre preso più in alto, come insegna il Bibiena da farsi nel suo *Trattato de' Teatri*, il quale vuole che si fissi dalla loggia di mezzo del primo ordine, dove, dice, stanno i personaggi più riguardevoli a vedere. Il Vittone insegna lo stesso nell' opera sua *Delle Istruzioni diverse d' architettura* nel libro secondo delle Istruzioni teatrali, pag. 205; ma tanta altezza non trovasi conveniente per la troppa rapidità che produrrebbe nel palco, e per la troppa alterazione de' piani nelle scene, che veduti dalla platea sarebbero contraddicenti all' effetto.

Ponderate adunque tutte queste circostanze, e trovandosi la pendenza del nostro palco scenico atta a vedere comodamente dalla platea gli spettacoli, ed a' ballerini comoda per le loro operazioni, per quanto ce lo dimostra l' esperienza, sembra potersi stabilire per massima che la pendenza del palco non debba oltrepassare la $\frac{1}{10}$ parte di tutta la lunghezza.

CAPITOLO V.

DELLO SFONDO DEL PALCO SCENICO.

Lo sfondo del palco scenico quanto è maggiore, è creduto generalmente più capace d'effetto per le decorazioni. A questo fine venne accresciuto in lunghezza il palco scenico del nostro Teatro Grande, che sembrava mancante in questa sola parte, per renderlo superiore agli altri tutti; quindi si sono fatte dai

Digitized by Google

pittori scene lunghissime, ma nessuno degli spettatori finora è stato convinto del maggior effetto che doveva produrre un sì fatto cambiamento, della qual cosa non sarà difficile il darne la ragione.

Basti l' osservare che si vedono spesso delle scene che non avranno più di quattro o cinque telari per parte, figuranti piazze, tempj, gallerie di uno sfondo tale che nessuno si accorge a qual distanza sia piantata la scena, e si resta sorpreso quando si vede a cambiare la decorazione, ritornandone un'altra con numero maggiore di quinte, e quindi di maggiore sfondo, rappresentare una veduta meno protratta della prima. Adunque non è la materiale lunghezza del palco che contribuisce al maggior effetto della scena, ma la prospettiva che da sè sola porta le cose in lontano, senza un bisogno reale d'infinita distanza. Ma per essere chiariti maggiormente vediamo se queste scene di quattro o cinque quinte per parte, portate ad uno sfondo maggiore di palco, siano per accrescere o diminuire il loro effetto. È noto a tutti che le quinte sporgendo in fuori l'una dall'altra vanno stringendo a mano a mano lo spazio del palco, come lo è di tutti que' pezzi isolati che introdotti sono dal pittore nella scena, ed in conseguenza il telone, che è la parte principale della decorazione, viene coperto in parte dal ristringimento delle quinte, le quali quanto più sono accresciute di numero, servono piuttosto ad impicciolire la scena che ad ingrandirla.

A ciò si aggiunga che quando la quantità delle quinte oltrepassa il numero di sette per parte, forma un certo canale alla scena, per cui dovendosi rappresentare un' area vasta, ci troviamo sempre obbligati d' introdurvisi per una lunga contrada che non lascia in fine vedere quel grandioso spazio che noi vorremmo. Quanto poi sia di vantaggio alla scena una larghezza maggiore nel fondo di essa, lo comprende facilmente chi sa la prospettiva, per la forza degli scorti dipinti nel prospetto a cui non può in verun conto supplire il

Digitized by Google

dipinto delle quinte; non essendo possibile di far sì che accordi perfettamente colla prospettiva del telone, per le obbligazioni dei tagli ripartiti ad eguale distanza, e per la poca superficie che una quinta sopra l' altra lascia vedere di dipinto.

L' eccessiva lunghezza della scena ha anche l' altro difetto che non potendo arrivare a tanta distanza il lume della ribalta, resta sempre la scena oscura, e per quanti lumi si possano introdurre in alto, sempre poco giovano al telone, nè sempre si possono introdurre dei pezzi isolati per attaccarvi i lumi come si vorrebbe.

CAPITOLO VI.

NON DOVERSI PERÒ FARE IL PALCO SCENICO DI POCO SFONDO.

Dal fin qui detto non si dovrà perciò inferire ch' io consigli di costruire il palco di un limitato fondo, essendo sempre utile la di lui lunghezza, qualunque siasi, allo sfogo delle operazioni, e per la posizione di alcune decorazioni imbarazzanti, come sono le montagne praticabili, il mare od altro che richieda molto tempo per prepararlo; così pure sarà vantaggioso che vi sia un numero maggiore di tagli per le quinte, per alcune occorrenze straordinarie, o per soddisfare al capriccio de' compositori, i quali sono per lo più indocili alle rimostranze de' pittori.

CAPITOLO VII.

LE QUINTE NON POSSONO OLTREPASSARE UNA DATA MISURA.

Alle quinte, che sono una parte indispensabile della scena, non si può dare tutta quella estensione che alle volte esigerebbe l' effetto prospettico, dovendo essere di una mole che non ecceda la forza di due persone, giacchè non possono essere trasportate da maggior numero. Quelle del nostro Teatro Grande,

Digitized by Google

per esempio, che sono ordinariamente alte braccia 16 e larghe braccia 3 nostre, appena sono trasportabili: due uomini non reggono ad una maggiore estensione, come fu provato nel tentativo fattone nel teatro stesso; dovendosi ancora riflettere al peso degli sporti che loro vengono attaccati più o meno gravi a seconda dei bisogni della scena (*). Se l'altezza e la larghezza delle quinte vengono determinate dalle ragioni sopra esposte, un proscenio che abbia l'imboccatura di straordinaria grandezza sarà sempre difettoso, richiedendo che tutto sia grande in proporzione anche nel palco scenico; la qual cosa non è sempre eseguibile in tutti i casi, e reca de' grandi sconcerti al facile maneggio delle macchine che, quantunque bene immaginate ed esperimentate nei teatri di regolare grandezza, non riescono sempre in quelli che oltrepassano le ordinarie misure, come abbiamo di già osservato.

CAPITOLO VIII.

DELLA DIVISIONE DE' TAGLI NEL PALCO SCENICO.

La distribuzione de' tagli, che ordinariamente sono quattro, per collocarvi le quinte si fa per modo che da quattro in quattro tagli vi resti un braccio e mezzo, nostra misura, di distanza, la quale dicesi strada, e serve al passaggio degli attori. Queste strade si fanno tutte eguali, ciò che non si accorda colle leggi della prospettiva.

(*) Accostumavasi per lo passato di fare le quinte diminuite in altezza, a seconda della diminuzione prospettica che si voleva nel palco scenico, come insegna il Bibiena; ma portando imbarazzo questa classificazione di quinte per assegnarle al loro punto fisso, ed all'incontro non pregiudicando nulla che abbiano tutte un'altezza eguale, restando il di più coperto dai panni o dalle arie, così, a qualunque luogo siano messe, sono sempre servibili egualmente.

Digitized by Google

Tutti gli oggetti messi in prospettiva vanno gradatamente scemando di grandezza in tutte le sue parti, di mano in mano che si vanno da noi allontanando, e la prima larghezza non può in verun conto esser eguale alla seconda, come la seconda alla terza, e così delle successive.

Dovendosi adunque situare le quinte ne' tagli di eguale distanza dal primo sino all'ultimo, ne viene al contrario che gli ultimi oggetti hanno sempre distanze maggiori di quelli che loro vengono appresso con progressione inversa; cosicchè noi vediamo spesso una quantità di colonne frammezzate da porte, nicchie od altri oggetti di un obbligato riparto confondersi fra loro senza ragione alcuna di proporzione per mancanza delle debite distanze, quindi la prospettiva delle quinte non mai potersi unire a quella del prospetto.

Da ciò verremo a comprendere ancora che quanto più sarà il numero delle quinte in una sola scena, tanto maggiori saranno i difetti, ed essere quindi più perfetta la scena corta che quella posta in lontano.

Ragion vorrebbe adunque che i tagli fossero distribuiti e divisi nel palco scenico secondo le regole di prospettiva, non già per ottenere sempre le giuste e degradate distanze, la qual cosa non è possibile, ma per approssimarsi alla meglio alle leggi dell'arte. Ho detto che non è possibile ottenere l'esattezza, e ciò si dimostra per le seguenti ragioni.

Disegnata che fosse in prospettiva la situazione de' tagli nel palco scenico in quella lunghezza determinata, verrebbero per ragione di riparto le prime strade alquanto più larghe del bisogno, e le ultime in una lunga progressione alquanto più strette, ma non per questo inservibili all'uso de' passaggi, come vedremo in appresso.

Un'altra ragione si è ancora, che variando gli scomparti della scena, e non potendo variarsi quelli de' tagli, quantunque messi in prospettiva, ogni parte della scena nelle quinte non potrà mai corrispondere alle sue giuste dimensioni di

Digitized by Google

distanza che per solo accidente di combinazione. Esaminate però tutte queste cose, non sarà difficile trovare un temperamento che assecondi i bisogni e le ragioni di prospettiva col metodo seguente.

CAPITOLO IX.

PROSPETTICA DIVISIONE DE' TAGLI NEL PALCO SCENICO.

Determinata la sufficiente estensione di palco assegnata alle divisioni de' tagli e delle strade giusta la pratica, si dovrà disegnare in carta la loro geometrica divisione; quindi per ridurre la detta pianta in prospettiva converrà stabilire la posizione materiale di una scena che occupi tutta la lunghezza de' tagli, come vedrassi nella qui annessa figura II, tav. I, la quale è la pianta stessa del palco scenico del nostro teatro, di cui mi sono servito per meglio dimostrarlo.

Supposto adunque che le quinte debbano avanzare l' una dall' altra once 3 $\frac{1}{2}$ (ch' è la misura minore delle usate dai pittori), fissando la prima vicina al proscenio al punto *A* (fig. I, tav. I), e dando in fuori le altre a mano a mano, verrà l' ultima a trovarsi nel punto *B*; e tirando una linea dal punto *A* a *B*, e ripetendo dall' altra parte gli stessi punti che sono *CD*, e tirata una linea egualmente, si avrà la pianta della scena sul palco nella sua posizione prospettica; quindi sul punto *A* si alzerà la perpendicolare *AE*, di poi si stabilirà un punto di distanza nella linea del mezzo, al disotto alquanto della prima linea de' tagli ad arbitrio, che io ho fissato in *F*, e dal punto *F* al punto *B* si tirerà una linea che, prolungata, andrà ad intersecare nella perpendicolare *AE* nel punto *E*. La linea *AE* si dividerà proporzionatamente in tante parti come sono nella pianta geometrica *G*, e dai punti di divisione si tireranno tante linee concorrenti al punto *F* che

Digitized by Google

verranno ad intersecare nella linea *AB*, dai quali punti di intersecazione si avranno gli spazj ridotti in prospettiva, come si vedono segnati nella figura prima.

Ho segnato la pianta prospettica unita alla geometrica *G* per conoscere meglio l' alterazione seguita; così col confronto si vedrà che le misure della prima non riescono tali da non potersi praticare, non riducendosi al disotto delle once 18, misura necessaria per l' occupazione di quattro tagli, che gli ultimi tre spazj de' medesimi e le strade ultime hanno ancora un servibile passaggio. Dico servibile quantunque non abbia la larghezza di un braccio e mezzo (larghezza comune delle strade nella pianta geometrica), non essendo di legge che debba trovarsi nelle ultime strade eguale larghezza alle prime; perchè cadendo il bisogno di qualche sortita spaziosa, il pittore può ridurre due strade in una col mettere due quinte unite in un sol taglio, bastanti a coprire il traguardo di due larghezze, come si fa spesso in ogni parte della scena, quando è prescritto o dal bisogno o dal maggiore effetto che si vuole ottenere, staccando qualche pezzo dall' altro il doppio del consueto.

Siccome lo spazio di quattro tagli ha una misura prescritta per l' occupazione de' carretti portanti le quinte, che non può soffrire diminuzione alcuna, quantunque prodotta dalla prospettiva; così tutti quegli spazj de' tagli che si troveranno al disotto della misura necessaria, si dovranno ridurre alla sua misura geometrica; quindi nella pianta da me corretta a questo fine (fig. III) non ho fatto altro che ridurre gli ultimi tre spazj de' tagli, cioè 8, 9, 10, i primi due alle once 18, e l' ultimo in soli tre tagli della larghezza necessaria, poichè il farne quattro poco o nulla giova a tanta distanza. Il rimanente della pianta dal n.° 1 sino al 7, tanto per la larghezza delle strade quanto per quella de' tagli, ho lasciato intatto come si trova nella prima pianta (fig. I) ridotta in prospettiva; e quantunque lo spazio de' tagli venga un poco maggiore del

Digitized by Google

bisogno, sono di parere che non si debba correggere, perchè le distanze tutte secondino la giusta degradazione prospettica per quanto è possibile.

Ho allungato in fine lo spazio de' primi tagli n.° 1, 2, 3, 4 verso il fianco del palco, perchè abbisognando di allargare molto la scena, sia più facile il dare indietro abbastanza alle quinte che non devono vedersi.

CAPITOLO X.

DELLO SFONDO DA ASSEGNARSI AL PALCO SCENICO DOPO LA DIVISIONE DE' TAGLI.

Lo sfondo di quella porzione di palco che deve rimanere dopo la divisione de' tagli non è così facile a determinarsi per tutti i comodi che ciascun vorrebbe; ma se si dovesse dedurre dalle misure del palco del nostro teatro, non però dalla misura eseguita, ma da quella che aveva fissato l'architetto signor Piermarini, che per mancanza di luogo (sempre fatale alla perfetta ~~costruzione dei teatri~~) dovette diminuire; prendendola in vece dall' opera sua stampata *De' Teatri* (tav. III), tutta la lunghezza del palco scenico presa da muro a muro la fa di braccia 46, once 6, ed eseguita è di sole braccia 40, once 2, punti 7 nostre. Lo spazio occupato da' tagli e dalle strade in lunghezza, preso al muro del proscenio, è braccia 28, once 4, ed in seguito avrebbe avuto di sfondo braccia 18, once 2, in vece ne ha sole braccia 11, once 10, punti 7.

La prima misura stabilita sarebbe stata sufficiente senz' altro bisogno d' allungamento, per quanto ce lo dimostra l' esperienza e per quanto esige il lume della ribalta che a maggiore distanza non ha forza bastante di rischiarare la scena, come si disse. Calcolando adunque la misura dello sfondo dopo quella de' tagli e delle strade fissata dal signor Piermarini essere circa

Digitized by Google

due terzi della larghezza del proscenio, tanta se ne potrebbe fissare per gli altri; ritenendosi che mai debba oltrepassare il numero de' tagli marcati, poichè, come abbiamo detto altrove, le molte quinte sono piuttosto di danno alla scena che di vantaggio.

CAPITOLO XI.

DELLA LARGHEZZA DEL PALCO SCENICO.

La larghezza del palco scenico, poco considerata generalmente nella sua costruzione, è la parte a mio credere più interessante pel maggior effetto degli spettacoli. La larghezza per lo più viene troppo limitata ne' fianchi del palco, ove tutto riesce incomodo pel necessario movimento e trasporto di ciò che abbisogna ne' varj spettacoli, e la scena riesce meschina per la stretta obbligazione di non potersi allargare colle quinte; le sortite de' trionfi o d' altro sono sempre imbarazzanti, come lo è il trasporto de' praticabili e di tutti que' pezzi che abbisognano in una scena complicata, e produce spessissimo confusione, sempre fatale al buon esito della rappresentazione.

Segnata adunque che l' architetto avrà la pianta del palco scenico, vedrà se la lunghezza de' tagli sia capace di contenere le quinte in maniera facile da cambiarsi, e sia libero al pittore d' allargarle più dell' imboccatura del proscenio per dare ampia grandezza alla scena; quindi situando indietro la prima quinta anche due braccia nostre più dell' estremità del proscenio, non siano poi vedute le altre quinte che stanno preparate sopra de' carretti per le successive scene che non potessero ritirarsi abbastanza addietro per mancanza di taglio.

Abbisognando più decorazioni in un solo spettacolo che ha intervalli di tempo obbligati all' azione, e non potendosi caricare tutte le quinte occorrenti per ogni mutazione sul numero determinato de' tagli, si lascerà un bastante spazio di

Digitized by Google

lunghezza al taglio per levare comodamente le quinte che hanno di già servito e sostituire le altre nel breve tempo dell' azione.

Si lascerà un libero e comodo passaggio ne' fianchi del palco, che non venga impedito dallo sporto delle quinte situate ne' tagli per la moltitudine delle persone che agiscono negli spettacoli, e vi saranno ne' lati del palco grandiosi ripostigli comodi per levare e rimettere prontamente non solo le quinte durante l' azione, ma carri ed altre macchine preparate. Si rifletterà bene in fine di dare una sufficiente altezza al piano sopra al palco scenico, dove stanno attaccate tutte le tele e le macchine ancora, perchè alzati i teloni nel minor numero di pieghe che sia possibile, per la maggiore celerità di levarli e di non guastare il dipinto, non vengano poi a coprire una parte della scena spiegata o ad essere veduti dalla platea, ed essendovi macchine appese occorrenti allo spettacolo, non riesca difficile il nasconderle; così quanto maggiore sarà l' altezza, tanto maggiore saranno i vantaggi per le tanto variate e capricciose occorrenze degli spettacoli.

CAPITOLO XII.

DEL MACCHINISMO.

Resterebbe a parlare delle macchine pel movimento delle scene, come sono carretti, molinelli, contrappesi e simili; ma essendo queste generalmente conosciute abbastanza dai falegnami di teatro, nè essendo facile il descriverle, nè il dimostrarle senza disegni, basterà che l' architetto ne venga informato dal falegname macchinista per assegnare una giusta altezza sotto il palco scenico alla situazione de' carretti, ma più ancora per provvedere al bisogno di alcune macchine importanti da alzarsi ed abbassarsi a contrappeso, per situare le quali conviene spesso sfondare il pavimento onde farle agire,

Digitized by Google

oppure per nascondere dei pezzi nelle rappresentazioni favolose, o farli nascere colla maggiore celerità; riflessi tutti indispensabili alla vantaggiosa costruzione del palco (*). Si aggiunga la disposizione del piano forato al disopra del palco scenico, per dove devono passare tutte le corde ordite sopra de' molinelli mossi da' contrappesi che vengono incassati nel muro, ed abbisognando molti molinelli in un teatro grande per la quantità delle scene che stanno preparate, e non potendosi situare tutti in un sol piano, ne sarà necessario un altro superiormente forato come il primo agl' indicati servizj, che rimane vicino al colmo del tetto: cose tutte necessarie a sapersi dall' architetto per dare una sufficiente altezza al fabbricato.

(*) Sono i teatri francesi meglio costrutti dei nostri in questa parte, perchè hanno un' altezza grande anche sotto il palco scenico, e la loro macchina agiscono con più facilità e sicurezza della nostre. Il cambio però delle scene viene fatto assai diversamente dal nostro. La scena quando passa in lunghezza di poche quinte il telone, ossia il prospetto d' essa, viene diviso in due parti trasversalmente. La prima è dipinta sopra de' telari uniti, e sta situata sotto il palco; la seconda sopra della tela, e sta in alto attaccata al piano forato. Dato il segno del cambio dalla decorazione, si vede a sorgere dal palco una porzione d' essa, e a calare dall' alto l' altra, e si congiungono in un momento solo. Sì fatta maniera di cambio ha il vantaggio di far comparire la scena con più celarità che non vediamo noi; ma nasce un difetto che per quanto ben unita vada una parte coll' altra, quasi sempre vi rimane una linea di distacco marcata dall' ombra che taglia il dipinto; dal qual difetto nasce poi l' obbligazione al pittore di trovare nella sua scena delle linee sempre facili a tagliarsi, e che facciano qualche abbattimento che confonda l' ombra naturale del distacco. Così trovandosi il pittore legato da quest' inciampo, difficilmente entra in complicate composizioni di linee, nè mai può dare alla scena tutto quel grandioso che farebbe sopra un prospetto unito senza obbligazione alcuna.

Giova anco d' osservare che il pavimento del palco scenico è fatto in modo che tutte le tavole si levano prontamente in qualunque parte deve sorgere la scena, od altri pezzi per trasformazioni e simili.

Digitized by Google

CAPITOLO XIII.

DEL COPERTO DEL PALCO SCENICO.

Il tetto del palco scenico per una mal intesa economia per lo più viene poco cautelato dal freddo. In vano si tenta di ripararvi coll' apposizione di grosse tende alle porte, in cui facilmente inviluppasi chi va e viene, e qualche volta non senza pericolo di essere offeso dall'urto delle armi e dei bastoni, e senza poi rimediare alla corrente dell'aria che sbocca dal palco all' alzarsi del sipario. Egli è adunque importantissimo che un luogo destinato a ricrearsi si garantisca dagl'incomodi del freddo per quanto si può, e vi si porti la stessa attenzione che si pratica nelle private abitazioni: ciò si otterrà se sarà costrutto a soffitta, e le aperture tutte saranno munite di buoni serramenti anche doppj nelle parti più esposte.

CONCLUSIONE.

Dalle cose sin qui osservate si può dedurre quanta riflessione debba impiegare l'architetto nella costruzione del palco scenico e proscenio, che sono le parti principali del teatro, dalle quali dipende essenzialmente il buon esito degli spettacoli.

Digitized by Google

Digitized by Google

PARTE SECONDA.

DELLE DECORAZIONI.

Avendo mostrato le cause e i difetti che rendono mancante la costruzione del palco scenico, e suggeriti quei miglioramenti che da me si credettero necessarj, sembra della mia professione il dover accennare quelli eziandio che riguardano la pittura delle scene, quanto lo permetteranno le limitate cognizioni da me acquistate in diversi anni di pratica in un' arte tanto dilettevole a chi con genio la professa. Così non ispinto dall' amore di censura, ma da quello di giovare, se il posso, andrò mettendo sott' occhio i difetti che occorrono per additare i mezzi onde evitarli, lusingandomi di non far cosa dispiacevole a quelli che s' iniziano in questa bell' arte.

CAPITOLO PRIMO.

DIFETTO PRIMARIO DELLA SCENA.

Uno de' primarj difetti della scena è quando non è adattata al soggetto della rappresentazione, come spesso ci tocca di vedere nei drammi buffi o negli altri spettacoli di mezzo carattere, quantunque la scena per sè il più delle volte venga isolatamente applaudita per la sua grandiosità o per decisa bellezza, senz' altra riflessione.

Verrà per esempio rappresentata l' azione in casa del nobile o in quella del cittadino, o nell' altra del locandiere con ricche camere di profuse colonne, gallerie immense o saloni

Digitized by Google

ricchissimi, senza distinzione alcuna di carattere o di proporzionato decoro; da questo ne nasce che contraddicendo l' apparato della scena al personaggio, troviamo finto e l' uno e l' altro. Quindi ne avviene che poca o nessuna verità proviamo di quanto si dice o si fa sulla scena stessa. Non dovrà adunque il pittore per solo desiderio di sfoggiare grandiosi pensieri in ogni scena, quantunque sia di carattere limitato ad una certa ricchezza, fare delle decorazioni improprie all' azione a cui sono destinate, e sempre più saranno stimabili i suoi pensieri quanto più saranno uniti col soggetto che si rappresenta, cosicchè sia analogo, e tutto ci si presenti in quella forma istessa che noi tuttodì vediamo in natura, potendo il pittore col suo genio far piacere qualunque soggetto di scena. Egli mostrerà anzi tanto più talento quanto maggior partito saprà prendere dai soggetti semplici, che da quelli ai quali il sussidio delle colonne rende più facile l' invenzione.

CAPITOLO II.

DIFETTO DI ALCUNE SCENE CHE RICHIEDONO UN LUOGO FISSO PER VEDERE LE LINEE AL SUO PUNTO.

All' entrare in platea ed all' affacciarsi alla scena, non tutte le decorazioni ci soddisfanno, sembrandoci di vedere in esse delle linee che troppo precipitano o sono troppo pendenti in direzione opposta a quanto vediamo in natura più orizzontale; ma all' avvicinarsi che facciamo verso il proscenio le linee ci vanno sembrando meno difettose, ed arrivati che siamo ad una certa distanza verso il mezzo della platea, troviamo la scena assestata al nostr' occhio con linee non più precipitanti, ma aggiustate all' effetto e senza scorti troppo larghi o linee troppo inclinate. Questo accidente nasce dall' avere fissato il pittore a caso il punto di distanza nella scena, senza sapere se sia o no favorevole in qualunque distanza sia veduta la sua

Digitized by Google

decorazione della platea; così veduta la scena fuori del suo punto, tutte le linee ci sembrano concorrere a dei punti precipitosi, e finchè non siamo arrivati al suo vero punto di distanza, noi non possiamo godere della perfezione della prospettiva nella decorazione medesima.

Dovendo adunque la scena apparire senza difetti, per quanto è possibile, anche nella maggiore distanza della platea, non essendo anche giusto che tutti debbano portarsi a quel punto limitato dal pittore per goderla, sarà suo primo pensiere di fissare in tutte le scene il punto di distanza all' entrata della platea, perchè al primo affacciarsi che fa ognuno, e non potendo cambiare di luogo come succede, o vi resti per sua scelta, possa sino a quel punto godere l' effetto della scena senza alcuno di que' difetti che abbiamo indicati disopra. Così veduta la decorazione a qualunque lontananza, non sarà possibile vedere delle linee precipitanti, nè altri difetti di scorti troppo larghi; ben inteso però che i riparti della scena siano di ben fondate proporzioni, ed in prospettiva ridotti a perfezione.

Ma una domanda mi si potrebbe fare da alcuno, se l' obbligazione di fissare il punto di distanza all' entrata della platea possa o no portare sconcerto alla scena. Al che rispondo che gli oggetti quanto più sono veduti da vicino, tanto più precipitanti mostrano le linee ai loro punti di concorso, le quali poi vedute fuori del loro punto fisso di distanza ci sembrano difettose, ed all' incontro negli oggetti veduti col punto più in lontano non nasce questo difetto, o si fa sempre minore se ci troviamo fuori del suo vero punto di distanza nel vederli.

Questo si prova ancora nel vedere che si fa da noi qualche prospettiva in lontano, la quale al primo scoprirla non ci fa sufficiente illusione, onde siamo persuasi di non essere arrivati al suo punto giusto per vederla. Nel camminare adunque che facciamo, andiamo di quando in quando arrestandoci, finchè ci pare di aver trovato il punto favorevole. Trovato che

l'abbiamo, e contenti dell'effetto, non ci fa dispiacere il vederlo minorato necessariamente nell' avvicinarsi al dipinto pel cambiamento del punto di distanza. Per la stessa ragione essendo varia la situazione degli spettatori in platea, nè essendo possibile che un punto solo serva a tutti, basterà che abbiano tutti un punto certo e comune donde possano veder bene la scena, e questo non potrà essere che all'ingresso della platea, ove ognuno deve concorrere per necessità di passaggio; nè vi sarà allora chi possa lagnarsi de' difetti che nascono senza rimedio dal non potersi conservare nè tutti, nè sempre nel punto stesso.

CAPITOLO III.

DA CHE DIPENDA CHE LA SCENA NON ABBIA UNO SFONDO SUFFICIENTE, QUANTUNQUE DI MOLTE COLONNE O D'ALTRI OGGETTI COMPOSTA.

Vi sono molte decorazioni che avendo in iscorto molte colonne od arcate con pilastri, non rappresentano uno sfondo proporzionato alla quantità degli oggetti dipinti; la qual cosa viene osservata da molti senza saperne trovare la ragione, dicendosi frequentemente questa scena viene troppo avanti, non ha sfondo che basti, senza saperne il perchè. La ragione però consiste nel non essersi ripartita la scena con giusta prospettiva in un' area proporzionata a quella in cui dovrebbe esistere la fabbrica se fosse reale. Affidato il pittore alla solita pratica, e lusingato dal risparmio di tempo e di operazioni, si persuade facilmente che la quantità delle colonne o d'altri oggetti, ove siano scortati in uno spazio anche ristretto, debbano produrre il loro effetto di lontananza. Così segnando in prospettiva le distanze a caso e scortando gl' intercolonnj o gli archi in metà spazio di quello che ragionevolmente occupare dovrebbe la scena anche nella massima moltiplicità degli oggetti, il solo numero de' quali dovrebbe

portarci ad una grandissima distanza, viene ad apparirci tanto corta di più, quant'è la porzione che ne è stata tolta dal pittore nel disegnare scorrettamente. E intanto l'occhio dello spettatore avvezzo alle distanze reali non lascia di sentire il difetto, qnantunque non ne conosca le cause.

CAPITOLO IV.

FALSA REGOLA DI TIRARE LE LINEE DIAGONALI A CASO PER DISEGNARE LA SCENA.

Non potendo a meno il pittore di far uso delle linee diagonali in carta od in tela, quando il punto di prospettiva cade fuori, o che il suo disegno abbia dei punti accidentali molto lontani, come sono le cose vedute per angolo, per trovare un compenso al pnnto che non ha per la troppa distanza, egli va segnando alcune divisioni nell'estremità della carta o tela, sotto quella maggiore o minore diminuzione che risnlterebbe se fossero tirate le linee al punto che gli abbisogna, ripetendo la stessa operazione dall'altro lato della tela, quando intende che le sne linee siano perfettamente intersecate in angolo, oppnre fa quella maggiore o minore divisione nelle diagonali che corrisponda al maggiore o minore scorto degli oggetti dal lato propostosi.

Stabilite in tal modo le sne diagonali, va disegnando e scortando in esse i pezzi componenti la scena, senza sapere se i suoi scorti siano o no adattati alla inclinazione di linee da esso fissata a caso, non potendo sapere egualmente se tale inclinazione di linee possa convenire a qnella distanza in cui debb'esser vednta la scena, la quale torna bene alle volte più per colpo di fortuna che di sapere.

Da sì fatta maniera di disegnare ne nasce che vediamo molte scene con linee precipitanti formare degli angoli acuti

disgustosi, o avere delle linee troppo orizzontali, dalla intersecazione delle quali non si ottengono scorti proporzionati, donde ne deriva la mancanza di verità e d' illusione, che pur troppo difficilmente si ottiene anche colla maggior esattezza dell' arte.

CAPITOLO V.

MODO FACILE PER TROVARE LE GIUSTE DIAGONALI ADATTATE ALLA DISTANZA IN CUI SI VUOLE VEDUTA LA SCENA.

Essendo dunque di necessità l' uso delle diagonali ad un pittore scenico per le occorrenze sopra dimostrate, debb' esserlo egualmente di trovarle giuste, cioè adattate alla distanza alla quale si pretende di far vedere la cosa immaginata.

Per fissare le giuste diagonali è necessario stabilire la distanza dal punto da cui si sta a vedere sino alla cosa veduta; operazione che non si può ommettere in qualunque scena, come abbiamo dimostrato. Fissata questa distanza, si disegna una semplice figura di due linee unite ad angolo retto (tav. II, fig. IV), che formerà un triangolo *ABC* senza base, di lati eguali o no a seconda della sezione che noi faremo nella pianta reale del nostro disegno, per quella sola parte che noi intendiamo di vedere.

Determinata adunque questa semplice figura, e fissata la linea del taglio *AD* che si deve considerare per la linea del telone o di tutta la larghezza della scena, la divideremo in tante braccia quante vogliamo che ne abbia tutta la larghezza della scena stessa; quindi la medesima scala di divisione ci servirà per fissare il punto di distanza *E* in proporzione da collocarsi dove più piace, per vedere un lato più scortato che l'altro, o perfettamente in angolo se si vuole.

Si ridurrà in prospettiva il suddetto triangolo (fig. V), e si avranno tre punti 1, 2, 3, sui quali trasportati alzeremo tre linee

A, *B*, *C* perpendicolari, e segnata la linea del pnnto orizzontale *ADC*, si farà un'elevazione arbitraria sopra di esse, imaginandosi per esempio che siano tre colonne vedute in quella posizione di pianta, e fissando un' altezza qualunque alla prima *AE*, la troveremo alle altre due *BF*, *CG* in proporzione colle solite operazioni di prospettiva. Fissate le tre altezze *AE*, *BH*, *CI*, vi tireremo sopra le linee *EH*, *IH*, come si farebbe pel loro architrave, le quali naturalmente inclinate si prolungheranno da un lato all' altro sino all'estremità della tela, ed avremo quindi due linee diagonali sopra della linea orizzontale. Trovata l'altezza di queste due diagonali fondamentali, noi la suddivideremo in tante parti, sì da un lato che dall' altro, per avere quella quantità di linee diagonali che ci abbisognano in tntta l'estensione del nostro disegno. Così avremo le giuste diagonali fissate sopra dati certi e non a caso, come ce lo dimostrano le fin qui accennate operazioni.

CAPITOLO VI.

TROVARE I PRIMI SCORTI IN GIUSTA RELAZIONE COLLE DIAGONALI FISSATE.

Non v' ha dubbio alcnno che non si possano trovare gli scorti adattati alle linee diagonali fissate, quando colla stessa figura per ottenere quelle si hanno anche gli scorti. Si segnerà adunque in essa figura *ABC* (tav. II, fig. IV) nella parte più estrema la pianta di dne lati *FG*, *GH* ad angolo retto colla linea *AB*, e ridncendola in prospettiva, si avranno i due lati *FG*, *GH* scortati, i qnali confrontati colla prima misura geometrica ci serviranno di norma per segnare i primi scorti nel nostro disegno, quando non ci sia possibile di fare un pezzo di pianta della nostra scena, come succede spesso per l' angustia del tempo che tante volte travaglia il pittore. Così non a caso,

Digitized by Google

ma con qualche sicuro appoggio disegneremo i primi scorti adattati, potendosi trovare tutti gli altri nella stessa relazione, come diremo più avanti nel paragrafo degli scorti. Di sì fatte regole non deve però abusare il pittore, quando debba o possa formare dei disegni per suo studio, nei quali non deve mai trascurare di fare la pianta, essendo essa la parte più essenziale di tutte le nostre operazioni prospettiche. Da ciò ne verrà che avvezzando l' occhio a rilevare in prospettiva gli scorti con giusti e fondati riparti, saprà più facilmente regolarsi nella pratica delle sue operazioni.

CAPITOLO VII.

MODO FACILE PER OTTENERE DEI GIUSTI SCOMPARTI IN ISCORTO QUANDO NON SI PUÒ FARE LA PIANTA.

Noi abbiamo imparato nei primi elementi di prospettiva come si degradino in un piano molti quadrati, ed una tale operazione tornerà bene ridursela alla mente pel caso nostro.

Per avere in prospettiva un piano quadrato diviso in tanti piccoli quadrati (tav. II, fig. I) non facciamo altro che dividere il lato *AB*, ossia la base della figura, in tanti spazj eguali quanti ne vogliamo contenuti, e dai punti di divisione tiriamo tante linee concorrenti al punto di veduta *E* che ci determinano la larghezza di tutt' i quadrati; quindi per trovare le linee dividenti per traverso da uno dei punti estremi del lato *AB* diviso tiriamo una linea al punto di distanza *G*, la quale viene ad intersecare coll' ultima in *D* delle concorrenti al punto di veduta *E*, il qual punto d'intersecazione ci determina lo scorto totale della figura *ABCD* ossia del quadrato.

Noi troviamo che la linea tirata al punto di distanza *G* è la diagonale istessa di tutto il quadrato, la quale taglia tutte le linee di divisione, come segue egualmente in un quadrato colla stessa divisione geometrica, il quale diviso che l' abbiamo

Digitized by Google

per un lato solo, e tirate tante linee paralelle e la linea diagonale di tutto il quadrato, dai soli punti d' intersecazione si hanno le giuste divisioni per traverso senz' altro riparto. Il che sia detto per dimostrare chiaramente quanto siamo per dire.

Giova primieramente qui richiamare alla memoria ciò che si è detto altrove, che per fissare il primo scorto del nostro disegno non abbiamo regola sicura, se non desumendola dalla pianta; ma supposto che il primo scorto sia da noi fissato per approssimazione, basterà a noi trovare o stabilire due linee fra loro distanti in iscorto per trovare tutti gli altri scorti che ci abbisognano.

Supposto adunque che queste due linee *AB*, *CD* da noi fissate pel primo scorto (fig. 11) fossero il mezzo di due colonne, per trovare lo scorto del mezzo di una terza colonna in eguale distanza delle prime non abbiamo a far altro che di tirare una linea *EF* a traverso delle prime due fissate, che faccia in esse angolo semiretto come è quello della diagonale, incominciando dalla linea del punto orizzontale in su per nostro comodo.

Non è però necessario che la suddetta diagonale si debba fare perfettamente ad angolo semiretto, la quale si può fare più o meno inclinata come ci torna meglio, e la ragione si è che qualunque linea noi tirassimo a traverso di un quadrato diviso in tanti altri piccoli quadrati, in direzione più o meno della giusta sua diagonale, questa linea taglia sempre con proporzione eguale tutti gli spazj, come deve succedere della nostra diagonale tirata a caso, la quale marcando la prima sezione, regola poi tutte le altre in proporzione.

Abbiamo veduto nella descritta operazione de' quadrati (fig. 1) che tutte le linee che intersecano sopra la diagonale, partono da una divisione eguale; così se noi da quei due punti d'intersecazione *EF* che fa la nostra diagonale tirata a schiancio delle due linee *AB*, *CD* tireremo altre due linee al punto di veduta *G*, lo stesso di cui ci serviamo nel disegnare la scena,

Digitized by Google

lo spazio fra queste due linee *EH*, preso perpendicolarmente sopra la prima linea *AB*, sarà la misura di riparto che noi cerchiamo, la quale misura portata al di sopra della prima in *I* sulla stessa perpendicolare, e tirando una linea dal nuovo punto segnato a quello di veduta, verrà ad intersecare in *K* sopra la diagonale *EF* (che prolungheremo a piacere), la quale intersecazione sarà il punto del mezzo della terza colonna ricercata (*).

La dimostrazione mi sembra chiara. Abbiamo osservato nella sopra descritta figura de' quadrati messi in prospettiva che tutte le linee che vanno al punto di veduta, partono da una divisione eguale. Trovata adunque da noi la prima divisione sopra una linea perpendicolare, come abbiamo fatto, e ripetuta sopra la stessa linea, quindi tirata al punto prospettico viene a darci la stessa cosa sopra la nostra diagonale; così quante altezze noi ripeteremo sopra la linea di divisione, e tirate al solito punto di veduta, avremo sopra la diagonale tante intersecazioni colla ragione istessa de' quadrati che saranno tanti ... i mezzi di colonne od altri oggetti trovati perfettamente in iscorto.

(*) Nel disegoare le scene io teatro già da più aooi mi veooe fatto di trovare la maoiera di dividere, per mezzo della diagooale, qualuoque riparto in iscorto. I prinoipj di prospettiva me ne fecero facilmente trovare la dimostraziooe, come ogoupo scorge dalla fig. I, tav. II, e noo so vedere come non siasi (ch' io sappia) fatt' uso da altri ne' teatri d' uo metodo quanto facile, altrettaoto sicuro. Trovo però che il sigoor Taccaoi ha esposta questa regola nel suo receote *Trattato di Prospettiva*, nella tav. X, fig. VI e VII, dove insegna lo stesso modo di dividere per avere degli scorti proporziooati al primo fissato od a qualunque altra misura si voglia. Ho creduto di dover fare una tale osservaziooe per non defraudare il merito di chi ne scrisse prima di me coo giusta lode.

CAPITOLO VIII.

SI PUÒ TROVARE QUALUNQUE VARIATA DIVISIONE IN ISCORTO COL METODO SUDDETTO.

Non tutti i riparti accadono sempre eguali, ma variando a seconda delle divisioni che ci abbisognano per formare il nostro disegno, dobbiamo trovare anche gli scorti variati in egual relazione.

Prima di tutto dobbiamo fissare nella nostra immaginazione quali sarebbero le dimensioni del nostro riparto.

Stabilite che siano, e segnato il primo scorto e fatta la stessa operazione della diagonale come sopra, avremo trovata una misura, qualunque siasi, che ripetuta eguale ci dà uno scorto proporzionato al primo. Supponendo adunque che la prima misura fosse la distanza di due colonne presa in *AB* (fig. III), noi sappiamo di quanti moduli o d'altra misura le vogliamo distanti; con questa misura, sia di moduli, di braccia o d'altro, avremo formata la scala per regolare tutte le altre variate dimensioni che mai abbisognare ci possano in qualunque immaginato riparto. Adunque non faremo altro colla detta scala che accrescere o diminuire le altre divisioni a seconda delle cose da noi ideate; ed avremo nella diagonale sempre le stesse proporzioni di scorto come in quella de' quadrati.

Con queste semplici operazioni comprenderà il pittore quanto sia facile il poter dividere con una diagonale (tirata a talento) qualunque dato spazio, e segnare ogni specie di scorti sempre proporzionati, e quanto sia per guadagnare di tempo nel disegnare, dovendo mutare tante volte misure fissate col solo compasso degli occhi senza appoggio alcuno di sicurezza.

Digitized by Google

CAPITOLO IX.

E DIFETTO SERVIRSI DELLE STESSE DIAGONALI QUANDO IN UNA SOLA TELA O PROSPETTO SI HANNO DA FIGURARE DEGLI OGGETTI IN DIVERSE LONTANANZE L'UNO DALL'ALTRO, COME ACCADE NELLE SCENE DI PAESAGGI, PIAZZE E SIMILI.

È noto a chi conosce la prospettiva che gli oggetti veduti da vicino mostrano le linee tendenti ai loro punti di concorso sfuggire con più precipitazione che quelli veduti da lontano, per ragione del punto di distanza che trovasi vicino all' oggetto medesimo; viceversa quegli oggetti che di mano in mano si vanno da noi allontanando, mostrano le linee sempre meno inclinate, come lo scorgiamo dalle operazioni che risultano dalla prospettiva medesima. Non minore avvertenza esigono gli oggetti della nostra scena nel disegnarli, pel modo in cui devono essere veduti; diversamente le nostre linee o troppo inclinate o troppo orizzontali ci faranno comparire gli stessi oggetti o più vicini o più lontani che noi non vorremmo, come ci accade spesso; ed eccone la ragione...

Dovendosi disegnare da noi una scena aperta, composta di diversi oggetti vicini e lontani, come sarebbe qualche fabbricato sul davanti del telone, voluta dal soggetto, oppure per solo capriccio di fantasia, ed in lontano qualche città, villaggio e cose simili; noi forse per troppa brevità di tempo o per poca riflessione siamo soliti a disporre nel telone le nostre diagonali per un tutt' insieme generale; quindi nel disegnare la scena ci serviamo delle medesime indistintamente tanto per gli oggetti da noi figurati vicini, quanto per tutti quegli altri che vogliamo lontani. Non sarà adunque difficile comprendere quanto noi erriamo in questa parte, se tante volte vediamo dei paesi o delle città, che noi immaginammo lontani, avvicinarsi per ragione della loro alterata inclinazione di linee,

Digitized by Google

non confacente alla loro distanza per la troppa precipitazione delle diagonali, la quale alle volte ci obbliga a marcare delle soffitte in lontano; cosa che appena arriviamo a distinguere ad una determinata distanza, e l'accennarle troppo visibilmente ci fa giudicare che non siamo tanto lontani dall' oggetto che vediamo; quindi veniamo a contraddire a qnella somma lontananza che noi ideammo, senza punto accorgerci della cagione. Ciò non ostante si crederà da taluni che poco importi il dare più o meno inclinazione alle diagonali per ottenere l' effetto di lontananza, e basti il solo impiccolimento che si fa da noi delle cose lontane. Le ragioni sole di prospettiva sopra esposte pare che siano sufficienti per convincerli del contrario, quando ad essi non importi che il cammino della loro scena diventi più breve.

Il trovare però qualche via facile e ragionata per disegnare le diagonali nelle scene aperte, cioè di quella natura che abbiamo detto di sopra, non sarà difficile se prima osserveremo nella nostra composizione qual relazione di distanza passi fra un oggetto e l' altro per degradare le nostre diagonali a seconda di quella; quindi per istabilire con metodo la degradazione delle medesime noi supporremo la nostra scena divisa in tre parti di lontananza. La prima sarà per gli oggetti vicini, la seconda pei lontani, e la terza pei lontanissimi che si avvicinano all' orizzonte. Fatta questa divisione, si troverà il valore delle diagonali da assegnarsi a ciascuna parte col metodo seguente, onde trovarne una serie.

Si disegnerà in pianta una figura rettangola di pochi lati, simile a quella che abbiamo fatta per trovare le diagonali adattate alla distanza che vogliamo (tav. II, fig. IV); quindi fissato il pnnto di distanza a nostro arbitrio, la ridurremo in prospettiva, e sopra i punti trovati vi faremo l' alzata medesima con misure ideali, come si vede nella tav. II, fig. V, per avere dei pnnti determinati per le prime diagonali, di cui sapremo il valore.

Digitized by Google

Per trovare in seguito una serie continuata di altre diagonali colla stessa figura non faremo altro che fissare tanti gradi progressivi di distanza, sempre nell' eguale direzione di prima, ed a grado per grado del punto di distanza ripetere la prima operazione di prospettiva per avere a ciaschedun grado le sue diagonali. Ciò fatto, vedremo chiaramente quanto lo stesso oggetto veduto in diverse distanze cambia l' inclinazione delle sue linee o diagonali, come vogliamo, e la necessità di farlo anche da noi nel disegnare gli oggetti, a proporzione che li vogliamo più lontani. Fatta la descritta operazione per una sola volta, e serbando in carta tutta questa serie di diagonali, in più parti divise per non confonderle insieme, segnate con numeri di grado per saperne il valore di distanza, ce ne potremo servire in ogni nostra occorrenza per segnare le diagonali nella scena con gradi diversi di lontananza, senz' altre operazioni.

Trovata adunque da noi la serie ricercata delle diagonali, vedremo in queste quali siano le confacenti al grado di distanza che vogliamo per la prima parte della nostra divisione, e fissate che siano, per non far confusione alcuna di linee si segneranno in quella sola parte di telone che vorremo occupata dagli oggetti vicini. Per la seconda parte si troveranno egualmente nella serie altre diagonali di maggior grado di lontananza che crederemo adattate a ciò che vogliamo rappresentare. Per la terza parte poi, anche per non fare troppa complicazione di linee, quasi sono d' avviso che si debbano tenere le linee tutte orizzontali, giacchè la nostra vista a tanta distanza pare che non arrivi a distinguere inclinazione alcuna di linee nei fabbricati appena visibili; essendo sempre meglio peccare di troppa lontananza che arrischiare di ristringere per effetto di troppa sottigliezza d' operare.

La prospettiva lineare però, per quanto sia esatta, non basta da sè sola a portar le cose in lontano, se non è congiunta colla prospettiva dei colori, i quali soffrono la stessa diminuzione

Digitized by Google

del loro valore in ragione di lontananza, per l' aria che si frappone più o meno densa da un oggetto all' altro, ed una tale degradazione dei colori stessi non è così facile ad insegnarsi, essendo infiniti i momenti variati dell' aria de' quali il pittore può fare la scelta. Nessuno meglio di Leonardo da Vinci, ch' io sappia, ha parlato della prospettiva aerea che produce quella dei colori, come si può vedere nel suo celebre *Trattato di Pittura*; così la lettura di questo al giovane pittore sarà più vantaggiosa di quanto io possa mai dire a questo riguardo, trovandosi in quello spiegati tutti gli accidenti possibili della densità dell' aria che produce il cambiamento dei colori, quindi la maniera di dipingere secondo la natura stessa, colla facilità di provarla con degli esempj di pratica per meglio intenderla.

Se l' aria più o meno densa, come abbiamo detto, fa diversi cangiamenti nel valore dei colori, non meno fa il denso fumo dei lumi ad olio sopra il colorito della nostra scena, secondo che il prospetto è situato distante dal lume più forte che è quello della ribalta, o la quantità della polve sopra il palco, agitata continuamente, rende le tinte appannate in gradi diversi. Le tinte sfumate adunque, o di quella leggerezza che si farebbero in un dipinto da vedersi in aria pura, non sono in tutto convenienti per quello della scena, perdendosi con facilità le cose finite con troppa delicatezza. Ma la pratica che deve necessariamente fare il novello pittore di scena, gli farà conoscer meglio tutti questi riflessi, e saprà temperare coll' arte tutti gli eccessi col ben conoscere la forza dei colori veduti al lume di notte, per arrivare in fine a far vedere il suo dipinto senza perdita alcuna del suo maggior effetto.

Digitized by Google

CAPITOLO X.

DELLE SCENE SOFFITTATE E LORO DIFETTI.

Soffittate chiamansi tutte quelle scene che sono composte di un telone di prospetto e di altre tele congiunte co' telari a guisa di soffitta o in altra forma, che chiamansi ancora col nome di *rompimento*.

Questi pezzi staccati dal prospetto sono introdotti alle volte pel bisogno di qualche sortita obbligata nella scena, ma il più delle volte si fanno per ottenere un maggior effetto di distacco o di grandezza nella decorazione, ed anche per fare minor uso nelle scene lunghe de' soliti panni, la di cui quantità alle volte deprime la scena. Quest' invenzione è molto lodevole pel buon effetto che produce, quando il rompimento o soffitta sia in giusta relazione coll' altre parti della scena; ma è da biasimarsi quando si fa con ritrovati licenziosi che niente legano coll' unità del pensiero, e formano una parte di decorazione del tutto separata dal prospetto, introdotta a solo fine di vedere serrata la scena, come dicono i pittori, per ottenere con facilità quel maggior effetto che in altro modo troppo difficilmente riuscirebbe d' ottenere; lo che deve sempre procurarsi, è vero, ma deve solo farsi quando si possa con ragionate combinazioni, sempre in armonia ed in conveniente riparto di quanto vediamo dipinto nel prospetto.

La maggior difficoltà si riduce nell' invenzione della scena e nel trovare il riparto che abbia delle proporzioni combinabili con alcune obbligate dimensioni di misure circoscritte dall' imboccatura del proscenio, le quali non sono sempre adattabili, o ci sforzano qualche volta a cangiar di pensiero. Ma dove questi scogli s' affaccino al pittore, e veda di non poterli spianare, egli deve guardarsi dal lasciarsi vincere dal desiderio di migliorare la scena con introdurre soffitte o rompimenti, ove questi non siano analoghi al complesso della scena,

Digitized by Google

oppure mutilati nelle proporzioni, per ottenere a forza ciò che la ragione rifiuta con un mal inteso momentaneo buon effetto; ed a persuadercene valga il considerare di quanto effetto sia capace una sola tela, quando sia disegnata e dipinta con quella maestria d'arte che sembra unire molte tele in una.

Questa sola riflessione adunque sia di stimolo maggiore al pittore per trovare col suo genio un compenso a qualunque contrasto che possa opporsi alle sue operazioni d'effetto con giudiziosi mezzi, non mai con falsi ed insussistenti ripieghi. Così ponderando bene la sua composizione e le obbligazioni tutte, vedrà di ottenere con ragionate combinazioni soltanto quel maggior effetto che non sia contraddicente alla scena, e tutto formi un sol pensiero, quantunque in più tele diviso, e la decorazione riveduta mai sempre non perda che il solo pregio della novità, non quello della ragionata composizione.

CAPITOLO XI.

COME SI DEBBANO DISEGNARE I COSÌ DETTI ROMPIMENTI PROPORZIONATI ALLA LORO DISTANZA.

Per disegnare bene una scena dipinta in più tele non basta il fare il suo disegno in carta con esattezza di prospettiva, ma convicne riflettere alla distanza (poco calcolata generalmente) in cui debbono essere collocati tutti que' pezzi che formano soffitta od altro, perchè tutto leghi bene nelle proporzioni, non potendosi le misure rilevare dal solo disegno, senza conoscere prima le necessarie deduzioni da farsi allo scorto, come si vedrà in appresso. Fissata da noi la distanza che vogliamo dal telone al rompimento, noi prendiamo tutte le misure dal nostro disegno come vi stanno, senz' altro pensiero di diminuzione; ma se noi rifletteremo bene alla posizione delle tele, troveremo che alla finta distanza dello scorto aggiungendovene una reale, veniamo a far comparire gli oggetti

Digitized by Google

più lontani della misura che abbiamo fissata in disegno, e le volte segnate in iscorto, principalmente gli archi, difficilmente tornano bene per un certo allungamento di linee che necessariamente succede pel maggiore tragnardo che si ottiene.

Supposto adunque che il nostro disegno sia formato di diversi archi di fuga, da potersi dipingere separatamente in rompimenti, noi dobbiamo levare dallo scorto fatto in disegno quel tanto di distanza reale che noi fisseremo dal telone al rompimento; per esempio, supposto che il vano di un arco disegnato nel telone avesse di larghezza braccia 12, ed in rompimento se ne volesse dipingere un altro in seguito, e che dal telone al rompimento fissassimo braccia 3 di distanza, sapendo già noi a qual misura equivale qualunque scorto; data la pianta di questi archi, e supposto che la misura di quelli in fianco sia eguale a quella di fronte, che abbiamo detto di braccia 12, allora diremo le braccia 3 di distanza data dal telone al rompimento, o da una tela all'altra qualunque, essere la quarta parte di 12, equivalente a ciò che si deve levare dallo scorto, per la ragione che il dipinto in rompimento ha tre quarti di distanza finta, ed una di reale.

Sarà poi in nostro arbitrio di portare le tele ossia rompimenti a qualunque distanza fra di loro, purchè non si oltrepassi la misura geometrica della pianta, e si vada scemando lo scorto in proporzione; cosicchè arrivando la distanza perfettamente eguale alla vera, sarebbe contro le ragioni tutte di prospettiva il dare il minimo scorto alle dimensioni naturali.

Digitized by Google

CAPITOLO XII.

PERCHÈ MOLTE SCENE NON COMPARISCANO DELLA GRANDEZZA IMMAGINATA.

Vi sono molte decorazioni che quantunque siano ben ideate dal pittore con vastità di pensiero, pure al nostr' occhio non si presentano con quella illusione di grandezza che s' è immaginata. Noi ne troveremo facilmente la ragione se faremo attenta osservazione alla forza che hanno i confronti sui relativi oggetti.

Il primo confronto è quello del proscenio che rinchiude la scena, la quale se non abbia le parti e l' insieme più grande dell' imboccatura del proscenio stesso, viene per così dire ingojata dalla di lui grandezza, e perciò ci sembra piccola qualunque sia la di lei ampiezza; all' incontro se dalle parti della scena e dal tutt' insieme viene ad essere superata la proporzione del proscenio, noi la vediamo più grande e quindi più maestosa. Questo vantaggio ottenere si può facilmente dal pittore nel formare il suo disegno, combinando massimamente i pezzi avanzati, e poi il resto della scena a proporzioni maggiori di quelle del proscenio, onde non abbiano a cedere svantaggiosamente al di lui confronto.

Il secondo confronto è nelle parti componenti la scena medesima. Così vediamo mancare di effetto tutte quelle scene in cui veggonsi dipinte delle grandiose fabbriche o alte torri accanto a qualche albero di maggiore altezza, da cui nasce necessariamente la minorazione del fabbricato; egualmente succede di tutti gli altri accessorj che avendo una determinata misura di grandezza, e servendo dirò così di paragone agli oggetti vicini, gl' impiccoliscono.

Da queste riflessioni comprenderà il giovine pittore che non basta saper immaginare il grande nella scena, ma bisogna saperlo far comparire, allontanando tutti quei confronti che tendono a distruggere l' effetto maggiore.

Digitized by Google

CAPITOLO XIII.

QUALI DIFETTI NASCANO NEL DISEGNARE LA SCENA SENZA AVER FATTA PIANTA ALCUNA.

Oltre i difetti di prospettiva accennati di sopra, che nascono necessariamente negli scorti dal non aver meditata, nè segnata la pianta della scena che si vuol eseguire, da questa mancanza ne nascono infiniti altri che interessano il buon senso e la retta ragione. La scena per produrre l' illusione, ch' è il suo scopo primario, debb' essere fondata sul vero; ma gli andamenti del vero non si possono conoscere abbastanza se non sono prima calcolati e ragionati nella pianta di ciò che vuolsi rappresentare. Molti de' pittori per lo passato facevano consistere la scena in gruppi di colonne ammucchiate arbitrariamente o in fabbriche collocate a caso, senza ufficio e senza ragione, e di qui ne veniva spesso che incontravansi delle gallerie, dei tempj e delle piazze ove non si sapeva da che parte entrassero gli attori, e si trovavano degli scorti non corrispondenti alla distanza voluta o dalla natura delle cose o dal bisogno dell' azione. Non deve adunque fidarsi il pittore della sola immaginazione, nè credere una bravura d' arte il segnare in elevazione tutto ciò che gli cade sotto la riga e il pennello, purchè a suo giudizio produca effetto. Un tale effetto per lo più è momentaneo e della prima sera. Lo spettatore, avvezzo alla verità delle cose e alla verità degli oggetti, fra i quali vive e passeggia, s' accorge facilmente della falsità che gli viene rappresentata, e ritira in seguito gli applausi che ha prodigati irragionevolmente al primo colpo d' occhio. Il pittore deve ritenere per massima fondamentale dell' arte sua che non si deve rappresentare nella scena ciò che non può esistere in natura, o non si può fabbricare coll' arte regolata dai precetti.

CAPITOLO XIV.

DETERMINARE L' ALTEZZA DEL PUNTO DI VEDUTA NELLA SCENA.

Volendosi stabilire l' altezza della linea orizzontale nella scena, si deve fare il profilo del palco scenico unitamente al piano della platea; quindi fissando sul limitare dell' ingresso l' altezza naturale della persona, si ha da vedere dove va a ferire il punto di veduta nel telone. Varie difficoltà però qui ci si presentano, portate dalla pendenza del palco, avente il punto d' inclinazione generalmente più alto dell' orizzonte della persona stante in piedi al suddetto ingresso, per le ragioni di già dette nella prima parte. Così se si volesse tenere l' orizzonte naturale, verremmo ad avere nella scena che abbia una quinta per parte (tav. III), posto il telone nella strada *A*, sole once 2, punti 9 di altezza, in quella di due in *B*, punti 9 in tutto, in quella di tre in *C*, once 1, punti 3 al disotto dell' orizzonte, ed in tutte le altre che vengono in seguito avrebbero il punto sotto la linea d' inclinazione del palco, come si vede nel profilo.

Per segnare adunque il punto di veduta che necessariamente deve sempre situarsi al disopra del piano del palco, a qualunque distanza sia posta la scena, conviene stabilire varie altezze; dico varie, perchè se si dovesse servire di una sola, portandola paralella alla pendenza del palco, ne nascerebbe che il punto di veduta nelle scene lunghe verrebbe troppo al disopra di un temperato orizzonte che deve conservarsi, per quanto è possibile, adattato a quelli che stanno a vedere lo spettacolo dalla platea.

La prima altezza da stabilirsi al disopra dell' estremità del telone nelle scene di una quinta per parte sino a quelle di cinque sarebbe di un braccio nostro, misura già insegnata dalla esperienza ed usata dai nostri maestri, la quale misura pare non debba alterarsi sino a questa distanza, non facendo

Digitized by Google

sconcerto l'applicarla a tutte le cinque. Ma per le scene più lunghe si fisserà nel profilo alla strada *E* l'eguale altezza di once 12, e nel fine del palco in *K* once 6; e sopra i due punti *EK* si tirerà una linea, e dove noi vorremo situare il telone, alzeremo una perpendicolare, e dalla intersecazione della linea *EK* con questa avremo il punto d'altezza da segnarsi nel telone medesimo. Così si avranno tutte le variate altezze in *F*, *G*, *H*, *I*, ed in tutta l'estensione del palco, in modo da produrre il minor difetto possibile.

Sarà in fine dell'avvedutezza del pittore il sapersi regolare nelle variate grandezze dei teatri dove egli dovrà dipingere, applicandovi sempre quelle modificazioni che leggermente alterando le regole generali, non portano sconcerto notabile.

Nelle sole scene di marina pare che sia permesso tenere più alta la linea orizzontale, perchè si veda meglio la sua estensione e pel movimento delle onde che richiede una certa altezza, ma il farla più alta il triplo delle scene corte è al di là del bisogno, e toglie tutta l'illusione quando vi sono fabbriche che radono il mare, disegnate coll'orizzonte più basso, e trovansi due punti di veduta in una sola scena. Nel primo caso quando sia solo mare, non si dovrebbe eccedere il doppio dell'altezza che si tiene nelle scene corte, e quando vi siano fabbriche annesse, non più della misura di queste seconde, o quella minore alterazione che il pittore crede necessaria al movimento dell'onde, sempre da regolarsi colla più ragionata moderazione.

Digitized by Google

CAPITOLO XV.

COME SI DEBBA FARE LA SCALA DI GRADAZIONE PER DISEGNARE LE QUINTE.

Conviene prima di tutto che il pittore abbia la pianta del palco scenico e la sua pendenza, e quindi sappia quanta distanza passa da un taglio all' altro per regolare la così detta scala che si fa nell' estremità del telone, o per terra per situare le quinte al loro punto di distanza nel palco medesimo.

Presa adunque ch' egli abbia tutta l' altezza della pendenza del palco, la dividerà in tante parti quante sono le braccia di tutta la lunghezza del palco preso orizzontalmente, e dal risultato di questa divisione saprà quanti punti d' altezza ha ciascun braccio di pendenza; così quante braccia vi saranno da una quinta all' altra, situate ne' tagli, nel segnare la scala darà di altezza al così detto gradino quella quantità di punti che risulteranno dal numero delle braccia stesse di distanza. Per fissare in seguito la larghezza del gradino che deve equivalere a quel tanto di misura che corrisponda all' avanzamento d' una quinta, l'una sopra l'altra, non si può dare una regola fissa, potendosi fare più o meno a seconda di quanto si vuole disegnare in iscomparto, perchè una distanza attacchi meglio coll' altra; ma riflettendosi che quanto più sporgono in fuori le quinte, tanto più stringono la scena, pare che l' esperienza insegni a non oltrepassare in larghezza il doppio dell' altezza del gradino. Questo sia detto per le sole scene col punto di veduta nel mezzo, perchè cadendo il punto da una parte, e portando gli scorti più larghi da un lato che dall' altro, in questo caso si deve regolare la scala de' telari con eguale proporzione, facendoli avanzare un poco più dalla parte meno scortata che dall' altra.

In quelle scene poi che hanno il punto di veduta fuori del telone, o sono a punti accidentali, cosicchè un lato della

scena resta naturalmente nascosto, non dovrebbe farsi che una sola quinta per parte, urtando al buon senso di vedere più quinte escire fuori in senso contrario alla prospettiva del telone. Qualora però non sia permesso al pittore di assegnare alla scena la lunghezza voluta dal suo disegno per adattarsi al bisogno dello spettacolo, non dovrà ciò non ostante mai lasciarsi vincere dal facile partito di segnare le quinte col punto in mezzo, torcendo la pianta della scena a capriccio, ma dovrà sempre trovare qualche espediente atto a fare che il dipinto delle quinte secondi quello del telone o almeno non sia a quello contraddicente.

CAPITOLO XVI.

DI ALCUNI DIFETTI RISGUARDANTI LE OMBRE NEL DIPINGERE PER OTTENERE UN CERTO QUAL EFFETTO DI CHIAROSCURO NELLA SCENA, SENZA TROPPO CURARSI DEL VERO.

È primo pensiere naturalmente del pittore nelle sue composizioni di trovare partito di chiaroscuro il più favorevole per ottenere un facile rilievo di ciò che dipinge, ed un maggior effetto di lume sopra quella parte che più lo interessa. Tanto da noi si cerca nel dipingere le scene o trovando dei movimenti nella pianta che alternino il chiaroscuro, oppure introducendo delle aperture nella scena, dalle quali solamente venga il lume e il chiaro serrato (come si dice dai pittori), per cui oltre l' effetto si mostri ancora una certa bravura d' arte nel dipingere. Ideato tutto ciò, e volendosi conservare un certo chiarore nella scena, particolarmente in quelle di soggetti chiusi, come sono le camere, le gallerie, i tempj e cose simili, andiamo mettendo lo scuro dove solo ci piace.

Per esempio se noi abbiamo nella scena una o più finestre da un lato o degli archi per cui vi entri un lume vibrato,

Digitized by Google

noi marchiamo degli sbattimenti d'ombra che cadono naturalmente vicini al chiaro, e passando alle altre parti della scena che si trova rischiarata dal solo riflesso del primo lume che spandono le aperture indicate, noi, senza più osservare qual differenza passi dal lume vivo a quello del suo riflesso, dipingiamo con tinte egualmente lucide, come se vi battesse direttamente il sole. Succede poi alle volte che avendo noi immaginato nella scena un certo movimento di linee che ci pare dover produrre un vantaggioso effetto, ci troviamo imbarazzati nel segnare quella quantità d'ombra che naturalmente viene prodotta dalla opposizione dei lati; quindi per timore che la scena resti troppo oscura sospendiamo le ombre a nostro capriccio, o le indichiamo appena per piccol tratto, senza curarci più della verità. Se la prospettiva deve rigorosamente imitare il vero, non minor ragione vi debb'essere per la verità dell'ombra portata dagli oggetti, senza cui non si può fingere rilievo alcuno con esattezza, nè possono intendersi con precisione le sue dimensioni. Nelle scene dunque che abbiamo detto di soggetti chiusi, quando noi introduciamo il lume di sole da una sola parte per mezzo di finestre o d'altri vani, dobbiamo regolarci nelle tinte in modo che quelle illuminate dal solo riflesso non siano eguali a quelle illuminate dal sole medesimo, ma restino abbassate e vi regni una certa quiete ne' colori per modo che il loro distacco si veda sì, ma non ferisca (*). Così portando ancora la costruzione della scena dei grandiosi sbattimenti d'ombra, come

(*) Quando una camera od altro luogo chiuso venga illuminato da qualche apertura col solo lume del giorno, pare che sia permesso d'adoperare le stesse tinte chiare da per tutto nella scena, perchè quantunque dov'entra il lume debba essere la parte più chiara, ciò non ostante ben poco ci accorgiamo di distinzione di tinta, se non quando è di sole vibrato, ed in allora non si debbono marcare alcune direzioni d'ombre paralelle, come si fa pel lume del sole. Quando dunque ci torna meglio servirci più d'un accidente di

succede nelle decorazioni aperte, figuranti piazze, cortili e simili veduti in angolo, nell'immaginarle si dovrà bene riflettere se l'ammasso dell'ombre possa o no produrre l'effetto che cerchiamo; ma quando sia disegnata la scena, nel dipingerla, per nessuna ragione mai si dovranno sospendere gli sbattimenti naturali dell'ombre, nè mutilarli, dove senza un prodigio non si possono levare; e sempre sarà un inganno del pittore nel fingere le cose il non farle eguali alle vere, perchè tali hanno da essere se devono farci illusione.

CONCLUSIONE.

Se la speditezza debb'essere il primo requisito di un pittore di scena, unita necessariamente alla maggiore facilità d'operare, parmi che il fin qui detto possa bastare per secondare e l'una e l'altra non col soccorso incerto della sola pratica, ma con fondati e sicuri principj combinati quant'è possibile colla pratica stessa resa indispensabile dal troppo angusto tempo che quasi sempre s'assegna ai lavori teatrali. Vorrei quindi che i giovani pittori si persuadessero che la soverchia facilità di operare non dipende sempre dal sapere, ma spesso dal poco riflettere o da una smoderata licenza d'imaginare senza darsi la pena di farvi sopra la più piccola riflessione; che è di necessità d'aver fatti studj continui di prospettiva

lume che d'un altro, e che questo non sia di sole, ci guarderemo dal marcare le ombre con direzioni paralelle dall'alto, e spaoderemo il chiaro sempre con delle penombre, non mai taglienti, con direzioni diverse tendenti al centro delle aperture, come lo vediamo in natura succedere nelle camere od in qualunque altro luogo serrato, ove direttamente non cadano i raggi solari.

Digitized by Google

per conoscere con facilità i difetti, quando, costretti dal tempo, siamo obbligati a disegnare il tutto per approssimazione; che per quanto si conoscano le proporzioni tutte dell' architettura, non sempre basta averle in mente, ma conviene spesso provarle geometricamente in carta per concepirne il loro giusto effetto, ed in fine che l' arte del dipingere le scene non è di quella facilità che a molti sembra. Ma Dio volesse che queste ragioni tutte si potessero imprimere, più che in altri, in quelli che hanno cura degli spettacoli, ed assai più in coloro che devono dare al pittore il tema delle decorazioni; perchè conoscendo l' importanza di quanto ci sforziamo di far conoscere, accorderebbero un tempo maggiore per le necessarie riflessioni nel comporre e nel dipingere. Ma la facilità o a meglio dire precipitazione con cui viene trattata quest' arte dai pittori stessi, ed il breve tempo da loro impiegato tanto nel disegnare, quanto nel dipingere, fanno sì che da loro medesimi si condannino a que' pochi riguardi con cui generalmente viene trattata la loro professione. E frattanto gli spettacoli teatrali, già portati presso di noi ad un sì alto grado di magnificenza, non possono giungere anche a quella perfezion d' arte che è lo scopo a cui devono esser dirette le mire degli artisti non meno che del pubblico.

FINE.

Digitized by Google

Digitized by Google